

LUIGI FRANCHI

«Tra le rovine di questo paese cresce un popolo che tu non conosci».
Leggere l'Inghilterra degli ultimi cinquant'anni
attraverso *Human Punk* di John King

1. *La mimesis e l'ordinario*

Il termine *punk*, a prima vista, circoscrive un immaginario ben definito ed evoca in chiunque possieda una conoscenza minima della storia del *pop* degli ultimi cinquant'anni un preciso genere musicale, un'iconografia immediatamente riconoscibile e uno specifico stile di vita alternativo. A circa mezzo secolo di distanza dalle prime esibizioni dei Ramones, dei Sex Pistols e dei Clash, il *punk* è stato analizzato sotto innumerevoli punti di vista e quasi in ognuno dei suoi aspetti, fino a giungere a un accordo sostanziale su quali siano stati i gruppi fondamentali della scena, quali le canzoni che ne costituiscono il canone e quale il rinnovamento che questo fenomeno sociale ha saputo apportare alla cultura del secondo dopoguerra.¹ Di fronte a un processo critico di storicizzazione tendenzialmente unanime nel definire *cosa* sia stato il *punk*, più problematico sembra invece delineare i contorni della figura di *chi*, nel corso della sua esistenza, ha deciso di aderire ai valori promossi da questa sottocultura. I meccanismi psicologici che regolano l'identificazione con un genere musicale piuttosto che con un altro, infatti, sembrano essere refrattari alla generalizzazione, poiché i fattori da prendere in considerazione in un'analisi di questo tipo sarebbero così numerosi da rendere proibitiva una qualsivoglia astrazione concettuale.

Per tentare di ricostruire le ragioni a monte dell'asimmetria tra una conoscibilità pressoché totale dei manufatti artistici prodotti dal *punk* e l'apparente impossibilità di categorizzare il soggetto che dagli anni Settanta a oggi ha fatto propri i valori di questa sottocultura, in questo saggio verrà analizzato *Human Punk* (2000), un romanzo dello scrittore inglese John King. Nelle pagine ambientate all'inizio degli anni Duemila e che concludono la

1 In ambito inglese e statunitense, i due testi fondamentali per storicizzare il fenomeno *punk* sono rispettivamente D. Savage, *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*, London, Faber & Faber, 1991 e G. Marcus, *Lipstick Traces. A Secret History of the 20th Century*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989.

Franchi – “Tra le rovine di questo paese cresce un popolo che tu non conosci”

narrazione, il protagonista Joe Martin, per esempio, risponde così a un ragazzo che gli domanda se negli anni Settanta per essere considerato un *punk* fosse sufficiente portare un’acconciatura da moicano, sniffare colla industriale e trafiggersi il naso con delle spille da balia:

It was nothing like that. It was about the music and most people couldn’t afford to dress up, and that beggar act is a con. Punk was about ordinary kids. It was anti-fashion, yet the fashion journalists and university lecturers who have made a mint trying to intellectualise the subject have concentrated on the management end of the things, the bands they were ligging with instead of the people, the masses, the social climate at the time when it all kicked off.²

Seppure nella sua brevità, in questo brano sono presenti molti degli snodi teorici che sarà necessario affrontare prima di prendere in considerazione i motivi per cui *Human Punk* può rivelarsi una risorsa utile ad arricchire e a riconfigurare il dibattito critico fiorito attorno alla sottocultura *punk*: nel momento in cui Joe respinge l’immagine grottesca propostagli dal suo interlocutore («It was nothing like that»), ad emergere è l’inconciliabilità tra l’esperienza personale del protagonista e la rappresentazione stereotipata del soggetto *punk* che l’altro personaggio, vista la giovane età, ha necessariamente dedotto dagli scritti di «fashion journalists and university lecturers», due categorie il cui punto di vista per comprendere questa sottocultura è assolutamente necessario, ma il cui sguardo analitico possiede inevitabilmente delle criticità.

Se si considera il rapporto tra giornalismo e sottoculture, per esempio, appare quanto mai problematico per la stampa coniugare la necessità di sottoporre notizie sempre nuove ai propri lettori e la ripetitività delle azioni della quotidianità degli «ordinary kids». Per sfuggire alla prevedibilità dei propri resoconti e mantenere viva l’attenzione del pubblico, la cronaca è costretta a recepire solo gli aspetti più eclatanti e pruriginosi del *punk*, giungendo in questo modo a fornirne una rappresentazione distorta e stereotipata. In alcuni casi, concentrandosi esclusivamente sugli elementi della sottocultura che più si allontanano dal senso comune, i giornalisti contribuiscono addirittura a trasformare i giovani di cui parlano in *folk devils*, ossia in individui che, per i loro comportamenti inusuali, tendono a scatenare ondate di panico morale e di paura in una società civile sempre più spaventata dalla presunta scomparsa dei valori tradizionali.³ Per quanto concerne gli «uni-

2 J. King, *Human Punk* (2000), London, Vintage, 2001, p. 291.

3 I due testi sociologici considerati ormai canonici per la loro analisi del rapporto tra le sottoculture musicali e la devianza sono H.S. Becker, *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, New York, The Free Press, 1963 e S. Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*, London, MacGibbon & Kee, 1972.

versity lecturers», benché nel corso degli anni Settanta studiosi come quelli attivi al Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) di Birmingham abbiano prodotto dei saggi fondamentali per comprendere la rilevanza sociale delle sottoculture e cartografato delle regioni del sapere in precedenza neglette dal mondo accademico, l'approccio sociologico che caratterizza le loro opere ha sì il merito di individuare una correlazione tra la nascita delle sottoculture e la provenienza dalla *working class* della maggior parte dei loro esponenti, ma non riesce a spingersi oltre, ossia a descrivere in profondità i meccanismi intimi di adesione responsabili di questa specifica affiliazione culturale.⁴ Ciò ovviamente non avviene per demerito loro, ma a causa dello statuto epistemologico delle scienze sociali, le quali, per riuscire nell'impresa di razionalizzare un oggetto di studio così fluido come può essere la società umana, «azzerano le piccole differenze e i dettagli, sotto l'imperativo di far emergere l'universale, il generale».⁵

Preso atto dei limiti rappresentativi intrinseci alla critica giornalistica e degli angoli ciechi che rimangono imperscrutabili per quella sociologica, una terza via in grado di tenere assieme l'ordinarietà delle vite quotidiane dei giovani *punk*, le motivazioni del loro investimento emotivo in questa sottocultura e la contestualizzazione sociale delle loro gesta potrebbe essere quella costituita dal romanzo. Come spiega Guido Mazzoni, infatti, l'importanza attribuita «alla regione ontologica della particolarità, alle differenze individuali, al non-identico rende la *mimesis* resistente al livellamento che ha luogo ogni volta che si ricorre ai concetti, alle idee o ai numeri»:⁶ in questa prospettiva, il racconto romanzesco, ricorrendo agli stilemi che lo caratterizzano, è in grado allo stesso tempo di penetrare nel profondo della psiche dei propri personaggi e di collocare le loro esistenze minute all'interno di un più ampio scenario storico-sociale, instaurando in questo modo un rapporto causale di verosimiglianza tra le esperienze di vita e il contesto in cui queste hanno luogo e rendendo intelligibile la genealogia del-

4 Il Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) della University of Birmingham negli anni Settanta ha riconsiderato le sottoculture da una prospettiva sociologica e marxista. I testi più importanti frutto di questa esperienza sono S. Hall and T. Jefferson (ed. by), *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, London, Hutchinson, 1976; D. Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, London, Methuen, 1979 e I. Chambers, *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*, London, Macmillan, 1985.

5 G. Turnaturi, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 23.

6 G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 376.

Franchi – “Tra le rovine di questo paese cresce un popolo che tu non conosci”

le azioni compiute dagli individui che popolano il mondo finzionale creato dall'autore.

Il compito di ricostruire la fitta trama di relazioni di cui è intessuto il romanzo spetta al critico, il quale, mediante l'atto dell'interpretazione, deve comprendere in quale misura le scelte stilistiche e retoriche effettuate dall'autore del racconto e non immediatamente ricavabili dal contenuto dell'opera concorrono a sprigionare e a rendere disponibile una gamma di significazioni in grado di illuminare la nostra comprensione del fenomeno sociale narrato. Per dirla con Maurice Blanchot, quindi, «la parola critica è quello spazio di risonanza in cui, per un istante, la realtà non parlante, indefinita, dell'opera, si trasforma e si circoscrive in parola».⁷ A questo punto, dopo le dovute precisazioni di carattere metodologico, è possibile procedere con la lettura di *Human Punk*.

2. Tra la massa e l'individuo: il soggetto collettivo

Human Punk è un romanzo diviso in tre sezioni all'interno delle quali vengono narrate le vicende di Joe Martin e dei suoi amici lungo un arco temporale che va dagli anni Settanta agli inizi degli anni Duemila. La prima parte dell'opera è ambientata nel 1977 a Slough, una cittadina satellite della metropoli londinese, e al suo interno sono raccontate le vicissitudini dei giovani protagonisti, alle prese con le aspettative e i problemi quotidiani che caratterizzano il passaggio dall'adolescenza all'età adulta. Da uno scambio di battute che avviene tra i ragazzi, per esempio, si può intuire come Slough abbia poco da offrire loro in termini di svago; essi, infatti affermano:

- We still going into town next week? Chris asks. Like we said? Go to that pub in Camden again?
- It'll be nice to get away from this place, Dave says. I'm bored out of my skull round here. There's nothing to fucking do, nowhere to go.⁸

Nella contrapposizione tra le molteplici possibilità ricreative offerte dalla sfavillante Camden Town e l'immobilità inerte del sobborgo periferico di Slough è possibile ravvisare all'opera quello strumento tipicamente romanzesco che Michail Bachtin ha definito «cronotopo» e che simboleggia «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la

⁷ M. Blanchot, *Che cosa ne è della critica?* (1959), in Id., *Lautreamont e Sade* (1949), trad. it di M. Bianchi e R. Spinella, Bari, Dedalo, 1974, pp. 61-66: 64.

⁸ J. King, *Human Punk*, cit., p. 57.

letteratura si è impadronita artisticamente»:⁹ malgrado Londra si trovi a pochi chilometri di distanza, nella descrizione offerta da John King la Slough degli anni Settanta nella quale Joe e gli amici trascorrono la maggior parte del loro tempo bighellonando per strada, ascoltando musica e bevendo alcolici di bassa qualità non possiede nessuna delle attrattive della capitale e si tramuta, per i ragazzi impossibilitati a spostarsi liberamente, in un ambiente claustrofobico e frustrante.

La chiave di lettura resa possibile dal «cronotopo della strada», ciò che permette al romanzo di rappresentare icasticamente «la varietà storico-sociale» del «paese natio» abitato dai personaggi della narrazione,¹⁰ si rivela efficace anche in altre occasioni, ossia quando all'interno di *Human Punk* viene descritta la scuola di Slough frequentata dai giovani protagonisti. Considerando la descrizione del preside che la amministra, l'atmosfera che aleggia tra i banchi di questo istituto, per esempio, è ben lontana da quella delle elitarie *public schools*¹¹ immortalate dal regista Lindsay Anderson nel suo film *If...* (1968) o dallo scrittore Jonathan Coe nel suo romanzo *The Rotters' Club* (2001). Come scrive John King

the headmaster, Hitler, doesn't fuck about when it comes to discipline. He loves his cane. He's got three hanging on the wall of his office, and makes sure he keeps the wood vibrating, specially after Charlie May crept in and had a shit on his chair, an expensive-looking effort with armrests and a padded seat. Hitler never found out who did it, so made us all suffer. He would've expelled the boy and, if possible, had him sent to borstal.¹²

A condurre il racconto in questo brano, come nel resto del romanzo ad eccezione dei numerosi inserti dialogici, è Joe, allo stesso tempo protagonista e narratore omodiegetico: ciò che il lettore sa e conosce, quindi, è quello che il «personaggio vede e sa e comunica» lui mediante il procedimento della «focalizzazione interna».¹³ L'adozione del punto di vista di Joe diventa portatore di una critica significativa all'istituzione dell'istruzione pubblica inglese non solo in virtù della mimesi linguistica che tenta di riprodurre l'idioletto giovanile del personaggio («The headmaster, Hitler, doesn't fuck about when it comes to discipline»), ma anche perché esso offre una visione

9 M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica* (1937-38), in *Estetica e romanzo* (1975), a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405: 231.

10 Ivi, p. 392.

11 A differenza di quanto può suggerire una traduzione letterale del sintagma, le *public schools* inglesi sono delle scuole private che in molti casi prevedono per l'iscrizione il pagamento di una retta.

12 J. King, *Human Punk*, cit., p. 18.

13 A. Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1983, p. 49.

Franchi – “Tra le rovine di questo paese cresce un popolo che tu non conosci”

del mondo che è in aperto contrasto con quella del preside, i cui metodi pedagogici repressivi sembrano anacronisticamente ricalcati su quelli della scuola descritta da Charles Dickens nelle celebri pagine iniziali di *Hard Times* (1854). L'utilizzo di uno *slang* infarcito di espressioni colorite non è l'unico modo attraverso il quale Joe può esprimere il proprio disappunto nei confronti di un sistema educativo solo in apparenza democratico, ma in realtà sempre più strumento di controllo della riproduzione sociale.¹⁴ Uno dei procedimenti più raffinati che la scrittura romanzesca rende disponibile per veicolare un orizzonte assiologico, infatti, è quello della «costruzione ibrida», la quale, sempre secondo Bachtin, è «una enunciazione che per i suoi connotati grammaticali [...] e compositivi appartiene a un solo parlante, ma nella quale, in realtà, si confondono due enunciazioni, due maniere di discorso».¹⁵ Quella più esemplificativa presente all'interno di *Human Punk* è la seguente:

- Come on wanker, what it is?

- Fuck off cunT, Chris laughs, spitting out the T.

It's a game we play, doing what the teachers tell us, not dropping our Ts, taking the piss out of the same teachers who call us lazy, hooligans, thick. So we make the T stand out, but only for one word only.¹⁶

Nella frase «Fuck off CunT», nella quale il carattere maiuscolo vuole rendere tipograficamente la pronuncia esplosiva della lettera “t” dell'inglese standard, è la compresenza di concezioni del mondo antitetiche ad originare un cortocircuito semantico: se una dizione corretta è una delle variabili sociolinguistiche che permettono di ricavare informazioni sull'estrazione sociale e sul livello di istruzione del parlante, la stilizzazione parodica realizzata dai protagonisti di *Human Punk* mette in luce l'ipocrisia del sistema scolastico. Pronunciando in maniera opportuna soltanto la parola «cunt» e sfruttando la capacità che Bachtin attribuisce al personaggio narrativo del «furfante»¹⁷ di smascherare la convenzionalità del senso comune, infatti, Joe e gli amici mettono alla berlina i propri insegnanti, i quali, continuando comunque a ritenerli «hooligan, lazy» e «thick», prediligono un approccio pedagogico imperniato sulla disciplina e sulla correttezza formale, piuttosto che

14 Cfr. P. Bourdieu – J.-C. Passeron, *La riproduzione. Teoria del sistema scolastico ovvero della conservazione dell'ordine culturale* (1970), trad. it. di G. Mughini, Rimini, Guaraldi, 1972.

15 M. Bachtin, *La parola nel romanzo* (1934-35), in Id., *Estetica e romanzo*, cit., pp. 67-230: 112.

16 J. King, *Human Punk*, cit., p. 8.

17 Cfr. Nel già citato M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* si veda il paragrafo intitolato *Le funzioni del furfante, del buffone e dello sciocco* (pp. 305-313). Consultando l'*Oxford English Dictionary* (2nd ed.), si può notare come il termine *punk*, prima di identificare la sottocultura omonima, venisse usato in senso dispregiativo per descrivere i responsabili di piccoli episodi di delinquenza giovanile.

volto a fornire agli studenti gli strumenti critici adeguati per fare fronte a un realtà sociale nella quale le diseguaglianze sociali paiono acuirsi sempre di più. Tramite la molteplicità degli accenti che reca in sé, si può osservare il segno linguistico «frantumarsi nei rivoli e nelle gocce della pluridiscorsività sociale»:¹⁸ nelle pagine di *Human Punk* la parola di Joe è sempre dialogica e diviene il luogo critico che costituisce un varco d'accesso privilegiato per penetrare nella complessa trama di relazioni che intreccia le esistenze dei giovani protagonisti e il mondo striato da contraddizioni nel quale essi si trovano gettati.

Accanto all'enunciazione singola in grado di riverberare al proprio interno una pluralità di istanze contrastanti, nel romanzo di John King sono presenti anche delle espressioni pronunciate da singoli individui nelle quali in realtà riecheggia un coro di voci in accordo tra loro. La giovane età di Joe, la sua vita ordinaria trascorsa in una cittadina satellite in cui non succede mai nulla di interessante e una situazione economica familiare che non gli permette di frequentare una scuola prestigiosa sono tutti elementi che il protagonista di *Human Punk* ha in comune con i suoi amici e con coloro che condividono con lui la medesima condizione anagrafica e sociale. È per questo motivo che in un contesto come quello appena descritto, secondo l'interpretazione di Gilles Deleuze e Félix Guattari, «tutto assume un valore collettivo» e «non si danno le condizioni di una enunciazione individuata»:¹⁹ di fronte agli ostacoli di ordine sociale che impediscono al subalterno di partecipare all'arena discorsiva in cui hanno luogo i giochi linguistici intorno alla sottocultura *punk*, le parole di Joe costituiscono sempre una «enunciazione collettiva»²⁰ e sono latrici di una visione del mondo che solo la parola dialogica romanzesca è in grado di rendere accessibile in maniera così dirompente. Per corroborare una lettura di questo tipo è sufficiente prendere in considerazione la riflessione del protagonista relativa alla capacità per certi versi analoga delle canzoni di veicolare, mediante i testi e la musica, punti di vista sul mondo che normalmente rimangono preclusi al nostro sguardo. Come ipotizza Joe, grazie agli attributi formali che la caratterizzano, alla musica è possibile

18 M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 71.

19 G. Deleuze – F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), trad. it. di A. Serra, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 31.

20 *Ibid.*

Franchi – “Tra le rovine di questo paese cresce un popolo che tu non conosci”

getting inside the other person's head, seeing things from their point of view. That's the thing about music, specially with new bands, because they're putting into words what we're thinking. It's like *The Clash* album. The songs on there sum up our lives. That LP was already inside us, waiting for someone to write it down.²¹

L'utilizzo da parte del protagonista dei pronomi plurali «our » e «us», oltre a implicare dialetticamente un «them»²² contro il quale opporsi, investe di un significato politico l'enunciato tramite l'individuazione di un nemico²³ ed esplicita sul piano del contenuto quanto fino a questo momento è stato dedotto esclusivamente mediante l'analisi dei procedimenti retorici impiegati dall'autore: allorché la funzione del narratore omodiegetico viene attraversata da un'enunciazione plurale, quello descritto nel romanzo diviene un soggetto collettivo la cui efficacia rappresentativa risulta decisiva per integrare la natura troppo particolaristica del concetto di “individuo” e quella eccessivamente generica del concetto di “massa”.²⁴

Se è vero, come afferma Bachtin, che il romanzo «soppianta alcuni generi e ne introduce altri nella propria struttura, reinterpretandoli e riqualificandoli»,²⁵ *Human Punk* dimostra come il genere a cui esso appartiene non si limita a «romanzizzare»²⁶ le forme letterarie concorrenti, ma ha la capacità di inglobare al suo interno anche manufatti artistici realizzati con codici espressivi differenti. Uno degli aspetti più interessanti del brano appena citato, pertanto, sembra essere quello che tematizza i meccanismi psicologici di identificazione che regolano i processi selettivi che concorrono alla formazione del gusto musicale («It's like *The Clash* album. The songs on there sum up our lives»). È lo stesso Joe, in un passaggio successivo, a spiegare la correlazione tra il suo investimento emotivo nei confronti della musica *punk* e la possibilità che quest'ultima si trasformi in uno strumento utile a comprendere la realtà che lo circonda:

21 J. King, *Human Punk*, cit., p. 17.

22 A proposito di questa polarizzazione all'interno della società inglese, Richard Hoggart scrive che «the world of “Them” is the world of the bosses, whether those bosses are private individuals, or as is increasingly the case today, public officials. “Them” may be, as occasion requires, anyone from the classes outside other than the few individuals from those classes whom working-people know as individuals». R. Hoggart, *The Uses of Literacy* (1957), London, Penguin, 1990, p. 72.

23 Secondo Carl Schmitt, l'opposizione amico-nemico costituirebbe il fondamento della categoria del politico. Cfr. C. Schmitt, *Il concetto di «politico»* (1932), in Id., *Le categorie del 'politico'*, a cura di G. Miglio e P. Schiera, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 87-208: 108

24 Cfr. R. Middleton, *Studiare la popular music* (1990), trad. it. di M. Mele, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 74.

25 M. Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo* (1938-41), in *Estetica e romanzo*, cit., pp. 445-482: 447.

26 Ivi, p. 448.

everyone remembers the IRA bomb in Birmingham, every night another explosion or killing on the news, and even though my head is racing from the speed I've had I think of that wanker of a careers officer who told me to join the army, not just me either, told everyone to sign up, the Clash's 'Career Opportunities' running through my head, the lines about hating the army and the RAF, about not wanting to fight in the tropical heat.²⁷

Nonostante l'impatto emotivo suscitato dalla strage di Birmingham e il suo utilizzo come volano da parte del *recruiter* per arruolare giovani militari da impiegare nei conflitti armati in cui l'Inghilterra è coinvolta,²⁸ il protagonista declina l'offerta. Mediante la parafrasi di alcuni versi dei Clash («the lines about hating the army and the RAF, about not wanting to fight in the tropical heat»),²⁹ la canzone e il messaggio che essa trasmette non solo possono circolare grazie alla parola romanzesca in contesti alternativi a quelli della distribuzione musicale, ma permettono al lettore di intuire la matrice politica del rifiuto di Joe. Con la sua scelta, infatti, egli, anche alla luce del ritornello di *Career Opportunities*, non citato direttamente nel brano ma di certo evocato,³⁰ dimostra di essere consapevole delle diseguaglianze che affliggono l'Inghilterra degli anni Settanta e dell'ingiustizia perpetrata nei confronti di quei giovani per i quali, provenendo come lui dalle classi sociali più deboli, risulta sempre più difficile trovare un lavoro dignitoso e ben retribuito.

3. «Punk is not dead»: cronotopo della crisi e spettralità sottoculturale

Quella descritta nella prima sezione di *Human Punk* è una condizione esistenziale comune a molti adolescenti inglesi. L'interna nazione, infatti, a partire dai primi anni Settanta, è vittima di una profonda recessione: in seguito alla crisi petrolifera del 1973 sono stati indeboliti gli ammortizzatori sociali del *welfare state* ed è stata inaugurata la settimana lavorativa di tre giorni. I cittadini inglesi, inoltre, hanno vissuto in prima persona la stagione dei *black out* dell'energia elettrica ed hanno assistito alle prime rivendicazioni dei mi-

²⁷ J. King, *Human Punk*, cit., p. 24.

²⁸ L'evento a cui si fa riferimento è l'attentato dinamitardo compiuto dall'IRA in due pub di Birmingham la sera del 21 novembre 1974. Per approfondire le dinamiche e le conseguenze di questo avvenimento è utile consultare C. Mullin, *Error of Judgement. The Birmingham Bombings*, Dublin, Poolbeg, 1987.

²⁹ *Career Opportunities* è una canzone dei Clash contenuta nell'album *The Clash* (1977). I versi a cui fa riferimento Joe sono: «I hate the army and I hate the RAF | I don't wanna go fighting in the tropical heat».

³⁰ I versi del ritornello di *Career Opportunities* recitano: «Careers opportunities, the ones that never knock | Every job they offer you is to keep you out the dock».

natori, le quali, dopo i successi iniziali, verranno soffocate definitivamente dieci anni dopo dal governo di Margaret Thatcher. La crisi economica degli anni Settanta, il cui influsso è percepito in maniera amplificata dalla generazione in procinto di entrare nel mondo del lavoro a cui appartengono i giovani protagonisti di *Human Punk*, non colpisce solo l’Inghilterra, ma è una crisi di sovrapproduzione di carattere transnazionale, i cui esiti evidenziano il termine della spinta propulsiva delle politiche keynesiane nei paesi industrializzati e la ristrutturazione del capitale mediante il taglio dei posti di lavoro, la delocalizzazione della produzione e la finanziarizzazione dell’economia.³¹

Una possibile chiave di lettura della crisi economica degli anni Settanta può essere quella offerta da Karl Marx nei *Grundrisse*, grazie alle considerazioni maturate in seguito all’osservazione da parte sua di un’altra crisi di dimensione globale, quella del 1857-58.³² Analizzando la «tendenza a creare il mercato mondiale»³³ da parte del capitale, Marx teorizza l’inevitabilità della crisi, allorché la tendenza del capitale «è sempre, da un lato, quella di *creare tempo disponibile, dall’altro di convertirlo in lavoro eccedente*. Se la prima cosa gli riesce troppo bene, esso soffre di sovrapproduzione, e allora il lavoro necessario viene interrotto perché *il capitale non può valorizzare alcun lavoro eccedente*».³⁴ Questo è proprio ciò che accade in Inghilterra negli anni Settanta: se durante i “trenta gloriosi” (1945-1973), in seguito alla ricostruzione post-bellica e alla nazionalizzazione di servizi pubblici come quello della sanità, le famiglie inglesi avevano raggiunto un livello di benessere economico mai posseduto in precedenza, l’avvento della crisi e il regime di *austerità* che essa impone fanno sì che Joe e i suoi coetanei siano la prima generazione del dopoguerra a godere di prospettive di vita più precarie di quelle dei loro genitori. Tuttavia, come spiega Marx in relazione alla necessità del capitale di allargare continuamente la cerchia dei bisogni dei lavoratori per non interrompere il processo di accumulazione, «*il capitale è produttivo; è cioè un rapporto essenziale per lo sviluppo delle forze produttive sociali*» ed «esso cessa di es-

31 Cfr. I. Masulli, *Gli aspetti economico-sociali della crisi degli anni Settanta e le trasformazioni successive*, in A. De Bernardi, V. Romitelli e C. Cretella (a cura di), *Gli anni Settanta. Tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, Bologna, Archetipolibri, 2009, pp. 3-23 (nello specifico, pp. 5-8). Per un inquadramento storiografico degli anni Settanta inglesi può essere utile la consultazione di A.W. Turner, *Crisis, What Crisis? Britain in the 1970s*, London, Aurum, 2008.

32 Cfr. M.R. Krätke, *La prima crisi economica globale: Marx giornalista economico*, in *I Grundrisse di Karl Marx. Lineamenti fondamentali della critica dell’economia politica 150 anni dopo* (2008), trad. it. di S. Baglini, a cura di M. Musto, Pisa, ETS, 2015, pp. 263-272.

33 K. Marx, *Lineamenti fondamentali di critica dell’economia politica («Grundrisse»)*, a cura di G. Backhaus, 2 voll, I, Torino, Einaudi, 1976, p. 375.

34 Ivi, pp. 720-721.

sere tale solo quando lo sviluppo di queste forze produttive trova un limite nel capitale stesso»: ³⁵ questo limite, che si manifesta con gli sconvolgimenti radicali determinati dalla crisi, è rappresentato proprio dall'attrito tra la contrazione dei posti di lavoro e la presenza di una generazione di adolescenti ai quali il sistema di produzione capitalistica ha necessariamente fornito «gli elementi materiali per lo sviluppo di una individualità ricca che è universale nella produzione quanto lo è nel suo consumo». ³⁶ Il pregio della lettura marxiana è quello di introdurre un fattore di dinamicità all'interno della relazione che lega la produzione e il consumo e di trasformare la tendenza inevitabile del rapporto capitalistico in un possibile luogo in cui l'antagonismo può manifestarsi.

Per il gruppo di ragazzi protagonista di *Human Punk* l'adozione di uno stile di vita alternativo, in assenza di organizzazioni politiche in grado di accogliere le loro istanze, ³⁷ costituisce una via di differenziazione che si realizza mediante l'ascolto di un determinato tipo di musica e l'acquisto di capi d'abbigliamento specifici. È lo stesso Joe, per esempio, ad affermare:

Same customs, food, music, everything. It's differences that make life interesting, and there's always going to be some organisation trying to make things the same. Doesn't matter if it's religion, politics, big business, royalty. They're all at it. A bit of friction keeps you on your toes. ³⁸

In questo caso il consumo dei giovani *punk* si smarca sia dalle abitudini della loro classe di riferimento sia da quelle degli altri gruppi sociali. Se, come sostiene Pierre Bourdieu, «il gusto è la forma per eccellenza dell'*amor fati*», poiché espressione del condizionamento inevitabile del proprio *habitus*, è la «sospensione dell'adesione immediata a questo dato» esercitata da Joe e dagli amici tramite il rifiuto che può condurre a una forma di «presa di coscienza» da parte loro e fare sì che «l'*amor fati* possa anche trasformarsi in *odium fati*». ³⁹

La differenziazione come soglia di politicizzazione è resa possibile dallo statuto ambiguo che contraddistingue i beni di consumo che caratte-

³⁵ Ivi, p. 278.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Avvicinati da alcuni esponenti del National Front e del Socialist Worker's Party, i protagonisti del romanzo rifiutano di entrare a far parte di entrambe le organizzazioni. Cfr. J. King, *Human Punk*, cit., pp. 19-20.

³⁸ Ivi, p. 41.

³⁹ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), trad. it. di G. Viale, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 245.

rizzano le sottoculture: i dischi di vinile, i biglietti per i concerti, le *fanzines* dove informarsi sulle ultime novità musicali, infatti, da un lato appartengono innegabilmente alla categoria della merce sulla quale si fonda la produzione capitalistica,⁴⁰ mentre dall'altro costituiscono degli oggetti il cui consumo non si risolve nella semplice riproduzione della forza-lavoro e che fondano la premessa a occasioni di socialità tramite le quali è possibile tentare di contrastare l'atomizzazione sociale che segue l'introduzione da parte degli individui del regime di competitività alimentato dal sistema capitalistico.⁴¹ Nell'ascolto collettivo della musica, nei momenti di convivialità vissuti dai personaggi del romanzo e in tutte le attività riconducibili a quel «lavoro biopolitico»⁴² nel quale le relazioni di affettività si rivelano necessarie per ricomporre una comunità frammentata, vengono tessute relazioni sociali durature, si formano saperi e vengono costruiti immaginari che innanzitutto contribuiscono ad alleviare gli effetti drammatici della crisi economica e, in secondo luogo, pongono le basi per progettare un'eventuale risposta ad essa organizzata da un punto di vista politico. Tutto ciò, nella lettura marxiana, è reso possibile dal fatto che, come spiega Antonio Negri chiosando i *Grundrisse*, «la riproduzione capitalistica viene qui sottoposta ad un duplice percorso: da un lato la riproduzione attraverso la valorizzazione, dall'altro la riproduzione che la società operaia opera su e di se stessa».⁴³ Quella messa in atto dal proletariato, quindi, aggiunge sempre Negri, è «una resistenza che non è immota riproposizione di se stesso ma *ciclo anch'essa, movimento e crescita*».⁴⁴

Se nei paragrafi e nella sezione precedenti di questo lavoro il «cronotopo della strada» si è rivelato uno strumento determinante a disposizione del genere romanzesco per cogliere in tutta la sua complessità la fitta trama di relazioni che lega tra loro un soggetto collettivo e l'ambiente che lo circonda, un altro tipo di cronotopo, quello che Bachtin definisce il «cronotopo della crisi»,⁴⁵ permette a *Human Punk* di riprodurre lungo tutto l'arco della

40 Come spiega Marx nell'*incipit* del *Capitale*: «La ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta come una «immane raccolta di merci» e la merce singola si presenta come sua forma elementare. Perciò la nostra indagine comincia con l'analisi della merce». K. Marx, *Il Capitale. Libro primo*, trad. it. di D. Cantimori, Roma, Editori Riuniti, 1964, p. 67.

41 Cfr. P. Dardot – Ch. Laval, *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberista* (2009), trad. it. di R. Antonucci e M. Lapenna, Roma, DeriveApprodi, 2013. Nello specifico, si veda il capitolo intitolato *La fabbrica del soggetto neoliberista* (pp. 414-467).

42 Cfr. M. Hardt – A. Negri, *Comune. Oltre il privato e il pubblico* (2009), trad. it. di A. Pandolfi, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 137-154.

43 A. Negri, *Marx oltre Marx. Quaderno di lavoro sui "Grundrisse"*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 185.

44 Ivi, p. 144.

45 M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 395.

narrazione e di intrecciare tra loro sia il divenire della situazione economica inglese e globale sia quello delle risposte messe in campo contro la crisi da parte di Joe e dei suoi amici. Questa possibilità si realizza mediante la suddivisione del romanzo in tre sezioni distinte: alla prima parte fin qui analizzata e nella quale l'azione si svolge a Slough nel 1977, infatti, succedono due porzioni del racconto che sono ambientate rispettivamente a Pechino nel 1988 e di nuovo a Slough, ma nel 2000. Per questo motivo, da una parte in ognuna di esse «il tempo è un istante che sembra privo di durata e staccato dal flusso normale del tempo biografico»⁴⁶ e dall'altra «questi tempi coesistono, s'intersecano e s'intrecciano».⁴⁷ I tre cronotopi riscontrabili in ogni sezione, quindi, sono inseriti in un'unica struttura di senso dal cronotopo della crisi, il quale, articolando tra loro temporalità differenti, dà origine a una narrazione che è in grado di restituire sia la puntualità evenemenziale di ogni momento storico sia una possibile chiave di lettura a quei cambiamenti sociali che possono essere colti soltanto in una prospettiva temporale di lunga durata.

Nella seconda sezione, per esempio, dopo avere svolto lavori quali il lavapiatti e il magazziniere e dopo un periodo di inattività durante il quale ha usufruito del sussidio di disoccupazione, Joe decide di lasciare un'Inghilterra che, a causa delle politiche economiche neoliberiste di privatizzazione e di *austerity*, non offre lui alcuna prospettiva per il futuro. Viaggiando per il mondo alla ricerca di un luogo dove valorizzare le proprie competenze, Joe trascorre qualche mese in Cina, dove in poco tempo può osservare coi propri occhi come l'atteggiamento del governo comunista nei confronti dei suoi cittadini differisca di poco rispetto a quello adottato dai politici britannici. Se in Inghilterra l'individualismo promosso da Margaret Thatcher ha come risultato quello di disgregare il tessuto sociale tenuto faticosamente assieme in passato dai sindacati e dai partiti, in maniera speculare lo statalismo burocratico comunista non concede alcuno spazio di libertà al singolo e iscrive l'esistenza di ogni persona all'interno delle rigide maglie del partito. Anche in questa occasione, quando il protagonista incontra un medico cinese che gli illustra i benefici della "politica del figlio unico", è la parola dialogica romanzesca a recare in sé l'accento in grado di trasmettere al lettore il punto di vista di Joe:

⁴⁶ Ivi, p. 396

⁴⁷ *Ibid.*

Franchi – “Tra le rovine di questo paese cresce un popolo che tu non conosci”

Finally a doctor who speaks English sits next to me [...]. He works in a hospital. Tells me [...] about the need to control the population. It's a strange thing, because it makes sense, the policy of each couple having a child, but when you sit down and work it out, it means that one day nobody will have relatives apart from their parents and grandparents. There will be no brothers or sisters, and if there's no brothers and sisters there'll be no cousins, nephews or nieces. Maybe that's part of the plan, to isolate people and get rid of family ties, make the party stronger than ever.⁴⁸

Benché sia il narratore omodiegetico a pronunciare le parole «the need to control the population», le frasi successive di questo brano mettono in discussione i principi sottesi al controllo statale delle nascite, evidenziando come questa politica demografica non affondi le proprie radici nella regione della necessità, ma sia, tra tutte quelle disponibili, una soluzione adottata dal partito comunista dettata da un indirizzo ben preciso, ossia «to isolate people and get rid of family ties, make the party stronger than ever».

Il cronotopo della crisi non permette solo di mettere in relazione due contesti geografici differenti nel medesimo tempo storico, l'Inghilterra e la Cina degli anni Ottanta, ma consente anche di indagare gli effetti del trascorrere degli anni sullo stesso luogo. Dopo il soggiorno a Pechino, infatti, Joe decide di ritornare a Slough. Qui, all'inizio degli anni Duemila, è ambientata la terza sezione di *Human Punk*: sebbene i conservatori non siano più al governo e l'ascesa elettorale del *New Labour* di Tony Blair avesse prospettato per le classi sociali più deboli un miglioramento delle condizioni di vita, il romanzo di John King sembra denunciare l'assenza di una qualsivoglia discontinuità nelle politiche condotte dai due schieramenti rivali. Questa critica emerge in tutta la sua chiarezza se si mettono a confronto due descrizioni offerte da Joe di alcuni quartieri di Londra:

There's nothing to do if you're young round our way, but up here, in Soho and Camden Town, there's bands galore, everything from massive estates to the sort of knobs and grand old houses you never see in real life.⁴⁹

I used to believe in Labour politics, but there's no Labour Party these days, just a bunch of yuppies mincing around Islington and Notting Hill, the sort of areas that used to have flavour when we were teenagers but have been gentrified by the sort of scum that leeches off other people's culture.⁵⁰

I due brani appartengono rispettivamente alla prima e alla terza sezione di *Human Punk*. I quartieri che vengono citati al loro interno - Soho, Camden Town, Islington e Notthing Hill - negli anni Settanta erano celebri per la loro

48 J. King, *Human Punk*, cit., pp. 139-140.

49 Ivi, p. 68.

50 Ivi, p. 243.

atmosfera creativa e per gli stili di vita alternativi, originati spesso dall'incontro casuale di gruppi sociali marginalizzati come quello dei migranti di origine caraibica (Notting Hill), dei *punk* o degli omosessuali (Soho). Descrivendo gli stessi luoghi in due momenti differenti, le parole di Joe riescono a cogliere la dialettica del cambiamento che li attraversa e invitano il lettore a riflettere su quali possano essere le ragioni sottese a questo processo di riqualificazione urbana. Se in passato queste zone di Londra potevano fungere da punto di ritrovo per i giovani della *working class* perché tra le più povere della capitale, i meccanismi della gentrificazione menzionati anche dal protagonista, con la terziarizzazione del sistema produttivo e l'importanza sempre maggiore assunta dall'economia simbolica, hanno reso questi quartieri alcune tra le zone più ambite dalla speculazione edilizia e hanno comportato l'allontanamento da questi luoghi delle classi sociali più deboli, le stesse che quarant'anni prima avevano contribuito a costruire il repertorio di simboli che nel presente il capitale mette a valore mediante la mercificazione degli immaginari sottoculturali.⁵¹

È per questa serie di motivi che Joe, nel frattempo quasi cinquantenne, decide nella terza sezione del romanzo di intraprendere, oltre a quella di rivenditore di vinili usati, la carriera amatoriale di *disc jockey*, trovando una dimensione lavorativa in grado di conciliare le sue aspirazioni giovanili e la necessità di integrare il proprio reddito. Egli, infatti, afferma:

We're making money from our favourite music. We're pulling in a cross-section of people as well, dipping into a bubbling pot of men and women, boys and girls who want to listen to something a bit better than the normal greatest hits of the local pub disco, but don't want to spend a fortune going into the West End just so they can stand next to the trendies.⁵²

Tematizzando per l'ennesima volta il nesso che lega l'adesione sottoculturale all'estrazione sociale («boys and girls who want to listen to something [...], but without to spend a fortune»), la proposta che John King sembra avanzare in *Human Punk* è che le sottoculture, privilegiando «al mondo [...] dei flussi (di segni di valore, merci, servizi, informazioni e membri delle élite che li governano)» quello dei «dei luoghi in cui vivono i corpi di coloro che chiedono cibo, casa [...] lavoro»,⁵³ possono risemantizzare lo spazio urbano,

51 In ambito italiano, uno dei saggi più interessanti degli ultimi anni su questo argomento è rappresentato da G. Semi, *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, Bologna, Il Mulino, 2015.

52 J. King, *Human Punk*, cit., p. 244.

53 C. Formenti, *La variante populista. Lotta di classe nel neoliberismo*, Roma, DeriveApprodi, 2016, p. 256.

Franchi – “Tra le rovine di questo paese cresce un popolo che tu non conosci”

subordinando il consumo sul quale si regge la società capitalista alla condivisione collettiva di beni che, come la musica, sono in grado di soddisfare il bisogno collettivo di affettività e di partecipazione («We're pulling in a cross-section of people as well»).

L'articolazione di tempi storici differenti all'interno del romanzo, inoltre, dimostra come il *punk* non sia un fenomeno inquadrabile una volta per tutte, statico e sempre uguale a se stesso, ma costituisca una modalità di rapportarsi alla realtà costantemente in divenire e in grado di assecondare e contrastare volta per volta i cambiamenti in atto della contemporaneità, costituendo per chi ne adotta il punto di vista una possibilità concreta di *empowerment*. Quando Theodor W. Adorno, in riferimento a un'altra sottocultura, afferma che «il ricordo delle origini anarchiche, che il jazz ha in comune con tutti i movimenti di massa oggi accettati, è totalmente represso, anche se forse continua ad aggirarsi *spettrale* nel sottosuolo»,⁵⁴ ciò che dovrebbe essere messo a tema nella nostra analisi per porci al riparo dall'economicismo che riconduce ogni gesto alla sussunzione del capitale sono probabilmente proprio quel «forse» e quello «spettrale» i quali, come in *Human Punk*, aprono il presente all'irruzione della residualità fantasmatica e insopprimibile delle sottoculture.

luigi.franchi3@unibo.it

(Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

⁵⁴ T.W. Adorno, *Moda senza tempo. Sul jazz* (1953), in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1955), trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1972, pp. 115-128: 124. Il corsivo è mio.